

Revista de Literaturas Modernas
Vol. 44, N° 2, jul.-dic. 2014: 9-30.

EL MODO GÓTICO Y UNA LITERATURA SIN FRONTERAS

The Gothic Mode and a Borderless Literature

Adriana Lía GOICOCHEA

U. Nacional del Comahue-CURZA
adriana_goicochea04@yahoo.com.ar

Resumen

El propósito de estas páginas es demostrar que el modo gótico ingresa a la literatura argentina para poner en evidencia la inestabilidad de la estructura de género y consecuentemente provocar una revisión del sistema literario. En segundo lugar se establecen las afiliaciones del gótico con lo fantástico cuya característica particular en la literatura argentina es que no abandona la referencia a lo real. Como ejemplo se propondrá una lectura de la obra *Ganarse la muerte*, de Griselda Gambaro.

Palabras claves: modo gótico, lo fantástico, narrativa argentina.

Abstract

The purpose of these pages is to demonstrate that the Gothic mode goes into Argentinian Literature to highlight the instability of the structure of gender and then it cause a review of the literary system. In second place are established the affiliations of the Gothic with the fantastic whose particular feature in Argentinian literature is that it does not leave the reference to the real thing. It will be proposed as an example a reading of the text *Ganarse la muerte* of Griselda Gambaro.

Keywords: Gothic mode, the fantastic, Argentinian narrative.

Introducción

El gótico tiene origen en Inglaterra hacia fines del siglo XVIII y alcanza una amplia vigorización en el género novela, género del que va a desprenderse para constituir el subgénero denominado novela gótica [Amícola 2003: 30].

A lo largo de su derrotero, el gótico ha ido ofreciendo particularidades constructivas y valores representacionales diversos, según los contextos culturales y la ubicación temporal de su aparición, de manera que, si bien el exceso y la transgresión han sido un denominador común a todas las épocas, su funcionalidad cultural ha sido muy diversa. Así, en el siglo XVIII el énfasis estaba puesto en exhibir lo diabólico para expulsarlo y restablecer el orden, mientras que en el siglo XIX, dado que los motivos tradicionales del castillo y el fantasma ya se habían naturalizado y formaban parte de una fórmula que había dejado de provocar terror, emergió un nuevo interés que renovó los ideales románticos de la individualidad. Esto es lo que Fred Botting refiere cuando afirma: “El Gótico devino parte de un mundo de culpa internalizada, ansiedad, desesperación, un mundo de transgresión individual que interroga los bordes inciertos de la libertad imaginativa y del conocimiento humano” [1996: 10]. Muchas de las preocupaciones del siglo XIX, centradas en la subjetividad más profunda del ser humano, en sus ansiedades, reaparecen en el siglo XX, pero ya no en un género sino en una profusa y muy variada producción que se difunde y atraviesa diferentes formas literarias hasta alcanzar al cine.

En consecuencia, para reafirmar la importancia cultural del gótico y su realización a través de la novela, es interesante volver sobre la reflexión de Mijail Bajtin, quien en su estudio sobre la importancia genérica del cronotopo en la literatura señaló que la “novela gótica” aporta un nuevo territorio de realización de las aventuras: el castillo [1986: 455]. Este

investigador introduce un campo de conocimiento sobre el tema que se complementa con la diferenciación que establece entre novela de educación y novela gótica [1985].

En lo que respecta a la presencia del gótico en la Argentina, es preciso recordar que es, a fines del siglo XIX, con la operación cultural de la generación del 80, que migra a nuestro país, donde encontrará un lugar propicio para arraigarse, en la medida en que representa un significativo aporte en el proceso de construcción de una nueva manera de imaginar, que daría pie al desarrollo de la literatura fantástica. Claro está que esta migración se produjo con las transformaciones propias de su implantación en estas otras coordenadas de tiempo y espacio.

Será Julio Cortázar quien, años más tarde, advierta acerca del traspaso del gótico a la literatura rioplatense, analizando los aspectos centrales que definen al género, los problemas teóricos que éste suscita, los indicadores de lectura, su relación con la literatura fantástica, además de una valoración crítica de la literatura inglesa que le antecede y da origen.

De esta manera, una investigación sobre las ramificaciones del gótico en el espacio literario rioplatense abre toda una reflexión acerca de la cuestión del género y su correlato en el sistema literario.

Recordemos que la cuestión del género ha sido siempre relevante para los estudios literarios, en tanto el sistema de géneros determina las prácticas literarias y los modos de lectura. Es allí donde se inscribe lo social, donde la cultura deja sus marcas: así es como resulta convincente la explicación de la inestabilidad de la estructura genérica. Es por eso también que nos encontramos con que en el espacio literario contemporáneo, aun cuando reciben los mismos nombres, los géneros no tienen el mismo significado, ni la misma función y, consecuentemente, verificamos que se producen cambios en la red de relaciones y fuerzas que conforman el campo.

Hoy asistimos a un proceso de configuración de *escenarios de hibridización*, en los que la circulación entre culturas se proyecta sobre los géneros, cuestión que impacta de lleno sobre la literatura, ampliando sus fronteras.

Para sintetizar algunos aspectos relevantes en torno a esta cuestión, consideramos oportuno señalar que compartimos con Alaistar Fowler los siguientes axiomas: el género tiene que ver con la comunicación y no es sólo un instrumento de clasificación o prescripción, sino también de significado, de sentido; los elementos genéricos son algo más que meros resultados de componentes formales, pues constituyen programas de interpretación que involucran información intrínseca y lineamientos hermenéuticos; todos los géneros están continuamente sometidos a la metamorfosis, y este es el camino principal por el cual la literatura cambia; los géneros le ofrecen al escritor una matriz literaria para ordenar su experiencia en una composición; la teoría de los géneros concierne principalmente a la interpretación y anticipa una matriz de lectura.

Fowler diferencia clase y modo y afirma que las clases se definen a partir de los elementos del repertorio de géneros, pero, invariablemente, contienen ciertas constantes como, por ejemplo, la forma externa o la extensión; mientras que los modos involucran una más alusiva y genérica condición, una idea que invita a la exploración. Un modo se anuncia mediante diversas señales: un motivo característico, una fórmula, una cualidad retórica. Luego, los modos no coinciden con un género determinado, sino que pueden atravesar diferentes géneros.

Hasta aquí hemos explicitado nuestra posición e insistido en la diferencia entre género y modo, con el objeto de fundamentar la existencia de un modo gótico en la literatura rioplatense cuya característica principal es que se resiste “a las cárceles de la razón” y propone mundos en los que “por un instante las

fronteras se borran”, según lo señalado por María Negroni [2010: 9-13]. Es por eso que se concibe como uno de esos núcleos que, heredados de la cultura europea, sufre fuertes transformaciones y se inscribe en la narrativa argentina para constituirse en un rasgo diferencial de identidad, sobre todo por su supervivencia en lo fantástico.

Esta afirmación amerita que recordemos que Pampa Arán señala que el origen de lo fantástico se encuentra en Europa, con el apogeo de la novela gótica (1780-1790), y aparece como experiencia de lo insólito y de la existencia de un orden diferente que da forma estética al imaginario legendarizado, creando mundos entrópicos y siniestros.

Luego, también María Negroni establece un enlace similar entre lo fantástico y lo gótico cuando dice: “Leo la literatura fantástica de América Latina como una deriva de la literatura gótica” [2010: 9]. En tanto, José Amícola se refiere al gótico como una especie dentro de la literatura fantástica “cuya complejidad solo fue abordada con una seriedad que sólo el siglo XX estuvo dispuesto a concederle gracias a los descubrimientos freudianos” [2003: 211].

Es evidente que la relación entre lo gótico y lo fantástico no es obvia. Estamos, más bien, ante un núcleo problemático para la teoría y para la crítica que asume la forma de una discusión, a la que aportaron diversos investigadores y en la que podemos establecer una línea de continuidad y diálogo desde Lovecraft, T. Todorov, Ana María Barrenechea, Rosemary Jackson, Pampa Arán, José Amícola y María Negroni, entre otros; discusión que no desarrollaremos en estas páginas, pero que resulta muy pertinente para el estudio de las ramificaciones del gótico.

Resta aún abordar el interrogante acerca de cuáles son los factores que provocan el gusto por lo gótico en el espacio literario rioplatense. Si bien consideramos que es una *estructura de sentimiento* [Williams: 174] la que explica el

surgimiento del gótico en Inglaterra, en el siglo XVIII, compartimos la idea de que una influencia externa representa solamente un factor acelerador del desarrollo literario inmanente [Lotman: 49]. Nos situamos en el paradigma del estudio comparativo de la cultura cuya premisa es que de la interacción no resulta el parecido o el acercamiento sino, más bien, la diferencia.

Este encuadre teórico señala un trayecto de investigación que consiste en explorar los aspectos que le abrieron la puerta a este modo literario en nuestra cultura para comprender las fuertes transformaciones que sufre al inscribirse en la narrativa argentina y constituirse en un elemento determinante para conformar un canon.

Así como Lovecraft enuncia el canon del gótico en Europa, Cortázar hace lo propio en Argentina, en 1975, al identificar un repertorio de escritores en cuya obra la presencia de lo gótico es perceptible. Sin duda, su aporte es sustancial porque señaló un criterio de selección aún vigente para quienes pretendemos comprender y valorar sistemática e históricamente la presencia del gótico en la literatura argentina. Cortázar también inauguró una alternativa de lectura para la crítica y de este modo habilitó la configuración del espacio literario rioplatense.

Sobre la base de los supuestos desarrollados hasta aquí, en esta oportunidad, nuestro objeto de estudio será la obra narrativa de Griselda Gambaro, producción a la que consideramos imprescindible poner en diálogo con la escritura de sus antecesores y sus contemporáneos.

Gambaro es una autora fundamental para el campo cultural argentino. Tal vez un dato relevante para nuestros propósitos es que su escritura esquivo el naturalismo y, según ella misma expresa: “Fue entendida como una ruptura con la corriente del realismo reflexivo [...]” [Navarro Benítez: 4]. Esto permite colocar su obra en otra clave de lectura en tanto consideramos

que, explorando lo siniestro, desenmascara al sujeto y a la sociedad.

Por su parte, José Amícola sostiene que la escritora merece ingresar al canon literario rioplatense ya que su producción permite identificar “un proyecto estético absolutamente divergente de la tónica general cultivada por los dramaturgos varones, [que] debería permitirle, sin embargo, ser colocada haciendo un frente común contra el realismo literario que en el Río de la Plata sufrió una derrota desde, por lo menos, 1940 [...]” [2006]. Según el mismo investigador, ese momento clave de inflexión podría datarse con la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*, compilada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo.

Por eso valoramos el aporte de M. Gabriela Mizraje, quien interviene en el campo de la crítica cuando induce una revisión del esquema canónico rioplatense al introducir la obra de escritoras como Gambaro y reconocer en ella las tradiciones de la literatura draculesca y del vampirismo que, como sabemos, están enlazadas con el gótico [293].

En este sentido, reconocemos que el modo gótico representa una alternativa para revisar la historia de la literatura argentina a la luz de la incorporación de las escritoras, y finalmente consideramos que estamos ante obras que reclaman una lectura desde la perspectiva de género. Estos factores habilitan una nueva configuración del sistema literario.

Nuestra lectura de la obra de Gambaro *Ganarse la muerte* priorizará la noción de lo gótico como un modo literario que se manifiesta en lo fantástico, con la premisa de que éste se constituye según el lector y la época, y que, tal como sucede a todos los géneros, ha ido mutando. El cambio está vinculado con la realidad que el lector vive pues es desde esa base que este fantasea.

Esta afirmación orienta un modo de leer en tanto, por un lado, nos señala que cualquier aproximación a una obra amerita que reconozcamos el anclaje del autor en sus circunstancias históricas y con su público. En el caso de Gambaro justifica su filiación con otras escritoras del espacio literario rioplatense que han desarrollado lo fantástico y han hecho de este modo un rasgo de identidad de su escritura, tal como ocurre con Silvina Ocampo, Noemí Ulla, Angélica Gorodisher o Alejandra Pizarnik, autora cuya poesía, no por casualidad, atraviesa la novela *Dios no nos quiere contentos*.

Por otro lado, creemos que si bien la presencia de lo gótico en la escritura de Griselda Gambaro, constituye la base sobre la que se inscribe lo fantástico, no obstante entendemos que se distancia ampliamente de la idea de una *literatura escapista*, tal como fuera calificada en sus orígenes, según expresa Julio Cortázar en su conocido ensayo sobre el tema, pues crea una narrativa que habla del sujeto y de su realidad, una realidad en la que participan lo real, lo simbólico y lo imaginario¹.

Es en este marco conceptual que analizaremos la obra *Ganarse la muerte*, aunque dedicaremos el siguiente apartado a realizar una somera descripción del espacio literario del que forma parte, deteniéndonos en las obras que le son contemporáneas y también las principales lecturas críticas que recibió la novela.

¹ Aunque es de sobra conocido, nunca está de más volver sobre el lugar que el concepto de lo real ocupa en el pensador francés, J. Lacan. Para Lacan, existen tres registros o dimensiones –*dit-mansions*– del sujeto: lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real. Tres estadios o registros sincrónicos y en constante relación, pero también diacrónicos –Real, Imaginario, Simbólico–, tanto en la configuración del sujeto como en la propia enseñanza de Lacan –y no en el mismo orden–. A partir de los años sesenta, Lacan comienza a dejar de lado el pensamiento estructural y la atención a lo Simbólico para centrarse en el estudio de lo Real como lo imposible del sujeto, la dimensión inalcanzable de este. Si lo Simbólico era el reino del lenguaje, de la ley en tanto que Nombre-del-Padre, lo Real será lo que escapa a la significación, lo que está más allá de la ley, antes de que el sujeto se cree como tal. Lo Real será la prehistoria del sujeto y también aquello a lo que este tiende.

Griselda Gambaro, una voz singular en la literatura argentina

El contexto de producción de *Ganarse la muerte* corresponde a la década del 70; sin embargo, será recién en el 2002 cuando se reeditará por primera vez desde su prohibición y será durante la década del 90 cuando la obra narrativa de Gambaro concitará el interés de los críticos².

Recordemos que hubo una cultura en la Argentina entre 1976 y 1983 mapeada por la censura y la represión de la dictadura, pero, también, por las voces opositoras, subversivas y minoritarias a las que se sumaron aquellas que, desarrollándose en el exilio, no dejaron de incidir en el campo cultural interno.

Beatriz Sarlo enfatiza que la literatura en ese momento fue escrita como un instrumento de conocimiento y modelo de reflexión alternativa y la define como una “crítica del presente” y como un intento de descifrar el “enigma argentino” mediante recursos que, para narrar la realidad, debían operar por desplazamiento (el uso de la elipsis, la alusión y la alegoría). Una literatura que se instituye, a la vez, en “modelo de reflexión estética e ideológica” en la medida en que el discurso literario, polivalente y colectivo, se opone al discurso autoritario, monovalente y representativo de un estrecho sector social. Un “saber del texto”, como lo llama, signado por la crisis en el orden de la representación y en el orden de lo representado [30-59].

Por su parte, Francine Masiello sostendrá que la literatura argentina durante el Proceso, escrita tanto en el exilio como en el país, llama la atención sobre el problema que consiste en

² David Williams Foster, en el capítulo “Los parámetros de la narrativa argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional”, publicado en 1987, ya introduce una reflexión sobre la obra de Gambaro. Este ensayo pertenece al libro de Balderston Daniel y otros *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*, que puso en evidencia la dirección que tomaba la crítica en una época en la que el advenimiento de la democracia impulsó la evaluación del pasado reciente y sobre todo su impacto en la cultura.

cómo ordenar las experiencias. La misma autora afirma también que, aun después del 76, la crítica cultural seguirá privilegiando la marginalidad para responder a la autoridad del Estado [21-25].

La crítica ha relevado los textos más significativos para los intereses de la época, destacando el éxito editorial de Marta Lynch y su obra *La penúltima versión de la Colorada Villanueva* (1979), quien “convoca nuestra atención [...] por la complejidad y la ambigüedad de su postura ante las trenzas del poder” [Foster 1986: 102]. Otra escritora con similares características es Martha Mercader con su obra *Solamente ella* (1981) centrada en el mitema argentino de la mujer independiente. En tanto, Marta Trava, con su novela *Conversaciones al Sur* (1981), muestra el cuerpo femenino como el lugar donde se registra toda la violencia del régimen. En *Soy paciente* (1980), Ana María Shua recurre a la metáfora de la explotación de la ciencia médica como instrumento del terror.

Aunque no es nuestra intención presentar un corpus exhaustivo, sí nos interesa mencionar tres obras que han dejado su huella en la literatura argentina y en tres momentos claves para el país, puesto que han inaugurado un nuevo paradigma de escritura y de lectura, a saber: *El libro de Manuel* (1973), de Julio Cortázar; *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, y *Respiración artificial* (1981), de Ricardo Piglia. Sin embargo, para poner el foco en las autoras que se destacaron en ese momento y que resistieron la formación cultural del Proceso, debemos referirnos a Griselda Gambaro como una de las más sólidas “en cuanto a la densidad de sus planteos narrativos, la audacia con la cual asume el imperativo de hablar sin ambages de las estructuras del poder y de la dinámica de la represión que forman parte del código social argentino” [Foster 1987: 103]. La acompaña en este sitio Luisa Valenzuela, con *Aquí pasan cosas raras* (1975) y *Como en la guerra* (1977), esta última novela censurada, por lo que al

tiempo se vio obligada a exiliarse. Valenzuela es una escritora que

[...] se siente obligada a reivindicar no sólo su propio lenguaje sino el de muchas otras escritoras latinoamericanas [...]. En una ponencia leída en 1979 en Nueva York, titulada "La Argentina literaria", Valenzuela [...] se pregunta cuál es la función de la literatura en una realidad tan dolorosa y caótica como la que atraviesa el país por esos años. Se contesta que [...] el escritor a veces logra ser el transmisor de aquello que está flotando en el aire y que muy pocos alcanzan a percibir conscientemente [Corbatta: 110].

Otra escritora que completa la escena es Angélica Gorodischer quien, en la novela *Kalpa imperial* (1983), explora lo fantástico sin dejar de hablar del poder y sin abandonar la veta feminista. Graciela Aletta de Sylvas dirá que *Kalpa imperial* es “una novela en dos tomos que se inscribe entre las fronteras de lo fantástico y lo maravilloso [...] escrita con una clara postura antimimética, sin embargo, se lee como una metáfora de la dictadura militar argentina disfrazada de otra cosa [...]. La violencia física y simbólica es desplegada en todas sus versiones. Se impone entonces la reflexión sobre el aspecto subversivo del género” [2012: 25].

En este concierto, la obra de Gambaro no desentona, pero, cuando los tropos recurrentes de la ficción de la época eran la parodia y la alegoría, su escritura aporta una arista innovadora al basarse en lo absurdo y en lo abyecto como los aspectos fundantes de lo siniestro, para provocar no sólo una reflexión en el lector, sino también una reacción aún más visceral que involucra a la experiencia, principalmente el asco. También, en ese gesto de escritura extiende una filiación con escritoras que la precedieron como Silvina Ocampo —a quien Amícola llamó, con justicia, la Mary Shelley argentina— y a Alejandra Pizarnik,

con cuyas obras mantiene relaciones de intertextualidad que nuestra lectura reconoce, aunque no se explicitarán aquí.

Quisiéramos afirmar que, de acuerdo con el panorama planteado, la trasposición del modo gótico constituye una prueba de que los géneros se en-generan. Consecuentemente, este es un fundamento para pensar una historia de la literatura rioplatense en la que las escritoras tendrían una presencia equivalente a la de sus pares varones.

Lo fantástico que habla de lo real

Ganarse la muerte fue una novela reconocida por la crítica cuando, no bien iniciada la democracia, los intelectuales se vieron habilitados a publicar un pensamiento que durante años se mantuvo silenciado o circuló por los márgenes como estrategia de subversión al régimen [Masiello]. En ese contexto de recepción, David Foster resalta especialmente que las tres novelas que escribió Gambaro en la década del 70 se centran en protagonistas femeninas como pacientes de la acción agresiva. Esta lectura de Foster es muy auspiciosa para una perspectiva de género y abre la posibilidad para tender un puente con uno de los últimos trabajos críticos sobre la literatura de la década, publicado en el 2012 por Graciela Aletta de Sylvas, un trabajo en el que pone el acento en el rol de las mujeres que, en la construcción ficcional del pasado, es renovado en cada escritura y en cada lectura, dejando en evidencia que la mujer en situaciones límite constituye la personificación de la perdedora, incluyendo en esta franja a la protagonista de *Ganarse la muerte*. La crítica afirma que el “personaje femenino de *Ganarse la muerte* constituye la parodia de la mujer sumisa, recluida en su casa y que acata las órdenes de la autoridad con el conformismo de las vacas aunque esto signifique golpes, torturas, violaciones y muerte final. En esta novela los sucesos ocurridos en el ámbito de la

familia son un símbolo de lo ocurrido en el terrorismo de Estado” [2012: 45].

Ya en 1999, M. Gabriela Mizraje había dedicado una importante espacio de su ensayo a la obra de Gambaro a la que describe como “una narrativa descarnada [...] una escritura hiperrealista” [299], haciéndose eco de la crítica que la ha abordado como una alegoría de la Argentina de los 70, lo que es natural si tenemos en cuenta las condiciones de producción de la época y las consecuencias de su publicación, primero la censura y posteriormente el exilio de su autora³.

No obstante, es nuestra intención salir de este camino ya trazado para ensayar otra lectura que se sustenta sobre la hipótesis de que en la obra de Gambaro se revitaliza el modo gótico y, como consecuencia, se inscribe en una dilatada tradición literaria del fantástico en Argentina.

La misma Gambaro declara que nunca registró el imperativo realista y que, además, tiene una particular inclinación por las míticas criaturas literarias como las creadas por Mary Shelley. “Siempre me gustaron los personajes como Drácula o Frankenstein”, dice. “Más allá de lo seductoras que son sus historias, se trata de seres entre comillas anormales, que están fuera de la norma y de la normalidad” [Berlanga].

Consecuentemente, a partir de la afirmación de que el modo gótico se halla presente tanto en los procedimientos de escritura, como en el efecto de lectura que produce la obra *Ganarse la muerte*, nuestro análisis identificará los grandes cronotopos tipológicamente estables que determinan la

³ Recordemos que Gambaro se exilió en Barcelona luego de que *Ganarse la muerte* fuera prohibida durante la última dictadura militar, y allí vivió hasta 1980. Su obra narrativa está constituida por las novelas *Madrigal en ciudad de 1967*, *Una felicidad con menos pena*, de 1967; *Dios no nos quiere contentos*, publicada en Barcelona en 1979, *Nada que ver con otra historia* (1987), *Lo impenetrable*, editada en Buenos Aires en 1984; *Después del día de fiesta* (1994), *El mar que nos trajo* (2002); y los relatos *El desatino* (1965).

presencia del gótico, para lo cual nos valdremos de la crítica preexistente [Amícola, 2003 y Negroni, 1999].

Finalmente, analizaremos la recontextualización de esos elementos en la novela, considerando una segunda hipótesis: la valoración argumental y representacional del cronotopo deja una huella en el lector y provoca el horror y el asco, “una de las especies de lo siniestro”⁴ [Trías: 24].

Sin duda, la definición de Freud acerca de lo siniestro, también traducido como lo ominoso, es muy sugestiva. Según este teórico, lo ominoso sería aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo familiar; el autor se interroga, además, en qué condiciones se provoca la extrañeza, al mismo tiempo que sostiene la importancia de distinguir entre lo ominoso como vivencia y lo ominoso representado, y las ocasiones en las que el autor se sitúa, en apariencia, en el terreno de la realidad cotidiana, acepta las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso en el vivenciar y lo produce en la literatura. En este caso puede acrecentar lo ominoso más allá de lo que es posible en el vivenciar. Freud agrega que el autor también puede esconder lo que ha escogido para el efecto ominoso. No es este el caso de Griselda Gambaro, porque su escritura exhibe en cada episodio su intención: desde el primer capítulo situado en el Patronato vincula explícitamente el terror y el territorio desvalido de la infancia en acciones e intenciones de los personajes que crean permanentemente situaciones de riesgo para la protagonista, Cledy.

Señalaremos que el principio constructivo del texto es la tensión entre la violencia y la pasividad que crea un mundo

⁴ Si bien lo siniestro es una categoría estética que Nietzsche reconoció tempranamente en la tragedia griega y que vinculada a lo sublime atraviesa el Renacimiento y el Romanticismo, será la literatura gótica del siglo XVIII la que lo expondrá a la lectura desafiando las leyes de la razón que el Iluminismo imponía. No obstante, el pensamiento freudiano le dará la entidad teórica que llevará lo estético a una categoría antropológica que hace referencia al deseo humano y a sus presunciones fundamentales [Trías: 157].

poblado por seres que son víctimas y victimarios al mismo tiempo. Por ejemplo, el personaje de la Sra. Perigorde representa a una mujer que esclaviza a Cleby a las tareas domésticas y, sobre todo, que es la mediadora que facilita el maltrato y la humillación, quien se hace cómplice de la perversión del hombre, pero que, desde el punto de vista de la narradora, también era “asquerosamente dócil a los menores requerimientos del marido. Soy una esclava –decía, disculpándose” [1976: 78].

La excepción a este esquema relacional es Cledy, quien se mantiene impassible y con esa inmovilidad *se gana la muerte*, la que representa su única oportunidad de liberación. Tal vez por eso el capítulo final se titula “Por suerte esto se acaba”, una expresión que une la voz del narrador al punto de vista de la protagonista. Este no es un procedimiento narrativo habitual en el texto; por el contrario, hallamos un narrador que mantiene una distancia respecto de las personas y de las situaciones como un espectador. Los hechos se desarrollan ante su mirada como si fuera un espectáculo.

Sin embargo, no son estos los únicos componentes que en el relato contribuyen a provocar el horror, ya que, como en la estética gótica, en este texto el locus constituye los núcleos organizadores de la trama. El cronotopo del castillo, con la oscuridad, el misterio y el terror se traslada a tres ámbitos: el patronato, la casa de los suegros y la casa familiar.

Estos se presentan como escenarios sin tiempo ni contextos, están aislados de todo contacto con el exterior. Son microcosmos donde impera lo siniestro y cuyo *pathos* es provocar “*un terror teatral*”. Se trata de espacios que en el imaginario social representan el hogar, pero en el relato han visto desnaturalizada su razón de ser, la protección, para configurar un mundo sórdido, invadido por la violencia y en el que se concentran las perversiones de la sociedad: la gula

de la Sra. Davies, la lascivia del Director, lo grotesco de la vieja cocinera, la grosería y la avaricia de la Sra. Perigorde, la cobardía de Horacio.

La estética gótica del castillo se encuentra desde el primer párrafo de la novela, ubicada en la descripción del edificio del Patronato con su amplitud, la puerta de roble y las rejas, a lo que después, progresivamente, se agregan los personajes, perversos predispuestos al abuso o draculescos como la Sra Davies con su capa negra, sus dientes mellados, su insistencia en besar el cuello de Cledy y la presencia naturalizada de la sangre.

Otro escenario se presenta irónicamente como la “casita blanca” para parodiar las situaciones idílicas propias de la doxa burguesa que, sin embargo, en el trayecto narrativo se convierte en el lugar de las situaciones más absurdas para el personaje como cuidar a padres que no son suyos y donde finalmente encontrará la muerte.

El tercer locus es la casa de los suegros cuyo significante es la fiesta, la que se lee como metonimia de la decadencia. El relato se presenta como una puesta en escena, una situación absurda signada por el patetismo.

Sin embargo, no es el tratamiento del espacio el único componente que en el relato contribuye a provocar el horror ya que, a quienes estén familiarizados con la obra de Gambaro, no les sorprenderá encontrar que lo siniestro en esta novela se halla encarnado en lo absurdo de las situaciones y de las acciones de los personajes –enlazado a las tradiciones bufonescas y a la farsa clásica, el absurdo conserva en el texto su esencia original, pues el lector percibe que en el fondo de ese sin sentido del universo narrativo late la tragedia–. La incoherencia, el disparate, lo ilógico, lo inexplicable, se presentan ante los ojos de un lector asombrado por las acciones de los personajes y, sobre todo, por la indiferencia, la

complicidad y la naturalización de las situaciones. Así es como se resigna a la imposibilidad de encontrar un principio de racionalidad en la sociedad representada.

Si bien en el desarrollo de la trama se van generando distintas situaciones, es posible identificar en el trayecto narrativo que lo absurdo tiene un denominador común: la violencia, la desaparición inexplicable de personas y el cambio de las identidades.

La violencia va creciendo hasta dejar secuelas en el cuerpo de Cledy: en el Patronato, los golpes reiterados, sin razón, cuya consecuencia son el permanente sangrado; en la casa de los suegros, la golpiza que inutiliza su brazo; en la casa familiar, el asesinato que llega como un alivio para el personaje y para el lector que ha visto con impotencia la pasividad absoluta de Cledy ante la agresión de los demás. La desaparición y la muerte de los niños en el Patronato, de Alicia en la casa de los suegros, de sus hijos en la casa familiar. Y como corolario la simulación de las identidades, pues Cledy cuida padres e hijos que no son los suyos.

Por otro lado, se profundiza lo absurdo mediante un humor mordaz que destaca la perversión. La voz de la narradora introduce el sarcasmo y su punto de vista resalta la crueldad de los personajes. Esta estrategia es evidente en la inversión del sentido de frases que apelan a la competencia de un lector implícito, ratificando la condición de un texto exocéntrico y también en la recurrente caracterización de los personajes con el sentido inverso al que sus acciones demuestran. El comportamiento del narrador, en estos casos, es el de un espectador que puede verlo todo, lo que son y lo que aparentan ser, presentándolos en sus contradicciones.

Kristeva sostiene que lo “abyecto está emparentado con la perversión [...]. Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía,

la descamina, la corrompe. Y se sirve de todo ello para denegarlos. Mata en nombre de la vida: es el déspota progresista, vive al servicio de la muerte: es el traficante genético: realimenta el sufrimiento del otro para su propio bien" [1988: 25].

Los espacios son también epicentro de lo abyecto, un factor que pone al lector frente a la experiencia del asco. Asco y tabú son términos indisociables, según sostiene Eugenio Trías, y en la novela identificamos acciones que lo ejemplifican y se corresponden con los tres lugares que organizan la trama. Luego, en el Patronato se narra la abyección de la violación agravada por la descripción de "la vieja" y por la presencia de la sangre como prueba de la pérdida de la virginidad. Tal vez sea esta una transformación, una forma de invertir la tradición del castillo medieval donde se encerraba a la mujer para custodiar su virginidad, pues aquí, en esta nueva versión del castillo, se produce la pérdida y el descuido que es explicitado en el relato por la sorpresa de la Sra. Davies, que en este caso viene a representar la figura invertida de Barba Azul, ya que su proyecto carcelario fracasa.

En tanto, en la casa de los suegros, el incesto provoca la repugnancia en el lector porque representa no sólo el tabú sexual, sino también la infección materializada en la cara del Sr. Perigorde.

Finalmente, en la casa familiar el encierro con los cadáveres pone en evidencia la repugnancia ante el cuerpo insepulto, en trance de descomposición. De modo que, en esta instancia del relato, el asco es una experiencia que el lector comparte con la protagonista, quien se presenta "deshecha pero no de llanto" [1976: 166].

Sostenemos que esta novela habla de la indiferencia ante la muerte, de la naturalización de la desaparición de personas, del terror de la violencia, de un cuerpo social en el que los seres

son víctimas y victimarios al mismo tiempo y de la fractura de las instituciones.

Ganarse la muerte recrea un universo siniestro bajo la premisa de revelar algo que debería permanecer oculto [Freud 1948]. Desde la perspectiva lacaniana podemos leerlo como algo que nos abre la puerta a lo real sin dejarnos entrar.

Escrita en los 70, excede ampliamente a su contemporaneidad, pues habla de hombres y mujeres y de las relaciones humanas cuando los sujetos se hallan frente al límite y así se constituye en una forma de contar la experiencia del horror esquivando los realismos. Sin duda, su contexto de producción era propicio para que el relato enlazara el horror al terror, pero la novela transgrede ese propósito explorando los bordes entre lo real, lo simbólico y lo imaginario.

El aporte de esta obra es que lo siniestro provoca el horror, pero lo abyecto eleva el impacto en el lector y provoca el asco. El asco es el límite del arte y también su condición porque se potencia y se anula a sí mismo.

Esta novela con sus procedimientos –lo abyecto, lo absurdo, el humor sarcástico y la parodia– muestra este proceso por el cual el asco anula el arte pero este escapa y rebasa los límites porque reveló aquello que debía permanecer oculto y que a nuestro juicio tiene un sentido. La muerte es una alternativa de liberación cuando el terror ha corroído el cuerpo social y ha desterritorializado al sujeto.

Conclusiones

Hemos desarrollado hasta aquí un itinerario de lectura cuyo propósito fue demostrar la inscripción de lo gótico en la obra de Griselda Gambaro y el impacto que provoca en el lector: el horror y el asco por mediación de estrategias narrativas como

la narración de lo absurdo, de lo abyecto y el sarcasmo de la narradora.

Hemos sostenido también que el modo gótico inscribe la obra en lo fantástico cuya característica particular en la literatura argentina es que no abandona la referencia a lo real.

No obstante, ha sido el propósito fundamental de estas páginas demostrar que gótico ingresa a la literatura rioplatense como un modo que se encabalga a distintos géneros y modifica las formas literarias, creando otra matriz de escritura y de lectura.

Lejos de la tradición europea que lo consideró un subgénero de interés periférico, el gótico tiene en el sistema literario argentino un lugar central que, en gran parte, le debe a Julio Cortázar pero que, sin duda responde a la naturalidad con que se inscribió en la semiósfera, cuyo rasgo distintivo es el gusto por la escritura y la lectura de lo fantástico, y además a sus filiaciones con la cuestión del género sexual que abrió el camino a nuevas lecturas sobre lo femenino y la feminización de la escritura y para la revisión del canon, esto último a la luz de la narrativa de escritoras, entre ellas, Griselda Gambaro*.

Bibliografía

- ALETTA DE SYLVAS, GRACIELA. 2012. *Género, violencia y dictadura en la narrativa de escritoras argentinas de los 70*. Amerika, 7. En línea: <<http://amerika.revues.org/3567?lang=es>>.
- AMÍCOLA, JOSÉ. 2003. *La batalla de los géneros: Novela gótica vs novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . 2006. *Otras voces otros cánones*. (Orbis Tertius, 11, 12). E-book previsualizable en: <<http://sedici.unlp.edu.ar/...>>
- ARÁN, PAMPA. 1999. *El fantástico literario: aportes teóricos*. Córdoba: Narvaja Editor.

* Inicio de evaluación: 17 set. 2014. Fecha de aceptación: 5 dic. 2014.

- BAJTIN, MIJAIL. 1985. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- . 1986. *Problemas literarios y estéticos*. México: Siglo XXI.
- BERLANGA, ÁNGEL. 2007. "Siempre me gustaron los personajes fuera de norma". Entrevista. *Página 12*, Buenos Aires, 4 mayo. En línea: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-6230-2007-05-04.html>>
- BOTTING, FRED. 1996. *Gothic*. London: Routledge.
- CORBATTA, JORGELINA. 1999. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Buenos Aires: Corregidor.
- CORTÁZAR, JULIO. 1975. *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata*. Previsualizable en: <<http://www.jstor.org/discover/>>
- BALDERSTON, DANIEL, et al., eds. 1987. *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- FOSTER, DAVID WILLIAMS. 1987. "Los parámetros de la narrativa argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional". Balderston, Daniel, et al., eds. 96-108.
- FOWLER, ALASTAIR. 1982. *Kinds of Literature: An introduction to the theory of genres and modes*. New York: Oxford University Press.
- FREUD, SIGMUD. 1948. "Lo ominoso". En: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva. XVII, 215-251.
- GAMBARO, GRISELDA. 1976. *Ganarse la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- . 2011. *Al pie de página: Notas sobre la sociedad, la política y la cultura*. Buenos Aires: Norma.
- KRISTEVA, JULIA. 1988. *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa. México: Editorial Siglo XXI.
- LACAN, JACQUES. *La lógica del fantasma*. Previsualizable en: <www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/055_adolescencia1/material/archivo/fantasma_lacan.pdf>
- LOTMAN, IURI. 1996. *Semiosfera 1: Semiótica de la cultura y del texto*. Ed. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.
- MASIELLO, FRANCINE. 1987. "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura". Balderston, Daniel, et al., eds. 11-29.
- MIZRAJE, MARIA GABRIELA. 1999. "Griselda Gambaro, entre el prestigio y la sospecha". *Argentinas de Rosas a Perón*. Buenos Aires: Biblos. 293-308.
- NAVARRO BENÍTEZ, JOAQUÍN. 2001. "Dos entrevistas; La transparencia del tiempo: Entrevista a Griselda Gambaro". *Cyber Humanitatis*, 20. En línea: <www.cyberhumanitas.uchile.cl>
- NEGRONI, MARÍA. 1999. *Museo Negro*. Buenos Aires: Norma.
- . 2007. *Ciudad gótica. Ensayos sobre arte y poesía*. Nueva York: 1985.
- . 2010. *Galería fantástica*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- RADCLIFFE, ANN. 2007. "De lo sobrenatural en poesía". Trad. Gerardo Altamirano. *Fuentes Humanísticas*, 35, II segundo semestre; Dossier: "Lo fantástico o la irrupción de lo sobrenatural". 9-17. En línea: <<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/catalogo.html#35>>.
- SARLO, BEATRIZ. 1987. "Política, ideología y figuración literaria". Balderston, Daniel, et al., eds. 30-59.
- TARANTUVIEZ, SUSANA. 2001. *La narrativa de Griselda Gambaro: Una poética del desamparo*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
- TRIAS, EUGENIO. 1982. *Lo bello y lo siniestro*. Buenos Aires: Ariel.
- WILLIAMS, RAYMOND. 1983. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.